

# **FÁBULAS DE LA GARZA DESANGRADA** **DE ROSARIO FERRÉ:** **CONTRACANTO DEL MITO Y LA LITERATURA**

## **Subversión de mitos, inscripción de ritos**

La subversión y la contrariedad, en vertientes diversas, han caracterizado el trabajo literario de Rosario Ferré, trayectoria que confirma *Fábulas de la garza desangrada*, único poemario de esta escritora puertorriqueña, quien, en once libros publicados entre 1976 y 1991, ha cultivado el ensayo, la lírica y sobre todo la narrativa. El conjunto de textos de *Fábulas de la garza desangrada* habla de una búsqueda de libertad e identidad que es a la vez una lucha con la literatura y con los imperativos de la cultura a la que ésta corresponde. La comparación ya clásica entre cultura y espejo es central en este libro de 1982; cada poema de *Fábulas de la garza desangrada* arroja una mirada irreverente, un reto escrutador a un rostro que se oculta tras todas las figuras de ese espejo que ofrece la cultura escrita. Es el rostro de la represión, la inautenticidad, la falsa conciencia, particularmente en cuanto a la mujer. Así lo van develando los treinta textos del libro, donde figuran personajes femeninos de *La Biblia*, *La Iliada*, *Antígona*, *La Divina Comedia*, *Don Quijote* y *Otelo*. Se destacan también en distintos pasajes citas de Safo, Juana Inés de la Cruz, Christina Rossetti, Elizabeth Barrett y Julia de Burgos; las citas sirven como lemas o puntos de partida para textos que interpretan y contestan a sus enunciados.

Vívidos retablos, los poemas de *Fábulas* construyen sucesos y voz para estos seres del pasado, personas y personajes, elevadas ya todas al plano del mito. Cada uno reproduce, a la vez que transforma o vira al revés, la imagen y la anécdota conocida de una figura mítica femenina. La mujer mítica reelaborada por cada poema entra en diálogo con otros textos donde el sujeto lírico es otra mujer que está presente en cada confín del libro. Es su voz la que lee y se lee, escribe y contraescribe tanto su propio ser como el de las mujeres míticas; este sujeto de la enunciación es, por así decirlo, la hablante lírica que predomina o lleva la voz cantante. Las múltiples contradicciones que surgen del diálogo entre las diferentes voces cumplen el principal objetivo del poemario: quebrar y deconstruir los signos de lo femenino que han transitado siglos y pueblos. En simultánea interacción discursiva los textos van elaborando —escindida, feroz e impredecible— otra manera de decir y concebir, o sea, de codificar a la mujer.

La ruptura con lo tradicional no se manifiesta sólo en los significados, sino que *Fábulas* establece innovaciones en el proceso y en el código literario. Su abarcadora ambición genera un discurso densamente surrealista, híbrido, que combina lo coloquial con el léxico culto y los referentes eruditos. Entre críptico y cotidiano,

entre conmovedor e irritante, ha atraído sobre todo la atención de poetas y críticos interesados en la teoría. La escritura de Ferré, dice el ensayista Ronald Méndez-Clark, inscribe una lucha; es una pugna específicamente literaria, según el estudioso de la poesía puertorriqueña Rubén González, por “desidealizar” a la mujer, o sea, rescatar la diversidad de sus experiencias para combatir la limitada noción que suele presentar el arte de lo que es ser mujer, enamorarse, escribir. De su conjunto se desprende que no hay o no debe haber modelos estereotípicos para una vida auténtica, para la mujer o para el hombre. Es necesario recalcar que el trabajo poético del libro no se limita a reinterpretar y trastocar esas imágenes transculturales, sino que ofrece una perspectiva alterna, una nueva forma de escribir y describir a la mujer. Mi ensayo explicará algunos de los ritos de veracidad y rebeldía que inscriben los poemas, como reivindicación de las vidas ignoradas por los arquetipos y estereotipos, para que se conozca algo acerca de la verdadera vida de las mujeres y no la que el sexismo ha hecho creer que viven.

Lo diferente de este poemario es que el discurso lírico se basa en la experiencia femenina más elemental. Contrario a los modelos culturales, que, yéndose a los extremos, idealizan o degradan a la mujer, el sujeto femenino de *Fábulas* enuncia sus significados contando con su cuerpo o fisiología y con su realidad socioeconómica. La mujer ha sido diosa o vampiresa, madre sacrificada o terrible, mártir o devoradora de hombres. Sin embargo, la cultura, particularmente el arte, rara vez incorpora las funciones y los procesos de la mujer como reproductora de la fuerza de trabajo, como encargada de las tareas del hogar. En cuanto a su cuerpo mismo, suele aparecer dentro del arte desde la perspectiva del hombre, como objeto erótico, desde fuera. No está integrado a los códigos artísticos lo más característico, lo más afín a la percepción del mundo que tiene una mujer.

### **Los reverses de la poesía o los mitos al revés**

*Fábulas de la garza desangrada* pretende llenar ese vacío, contraescribiendo la cultura o mejor, bordándola. Forma parte de una pluralidad de textos, incluyendo los otros libros de Ferré, que han comenzado a acuñar formas de evidenciar lo que el arte y el mito han silenciado y distorsionado: lo que es vivir como mujer. El mito y el arte verbal transmiten hermosa y eficazmente, pero muchas veces engañosamente, milenarios modelos que dan fuerza omnipresente a la influencia de la sociedad en el devenir íntimo de la persona. La formación grecorromana, hebreocristiana y europea ha desarrollado innumerables maneras de manipular las conciencias para que el poder y la libertad sean privilegio de un sector reducido de hombres. Esos comportamientos patriarcales y autoritarios, jerárquicos y divisionistas le exigen a la mayoría de la humanidad y a todas las mujeres una subordinación menos que humana. Las situaciones dramáticas del patriarcalismo son reinterpretadas en la dinámica escenificación de cada personaje de la galería que forma las *Fábulas* de Ferré: Helena, Gorgona-Medusa, Ariadne y Antígona, María, Marta y Magdalena, Francesca, Desdémona y Dorotea, rondadas por “mi

madre, la estatua de mi madre” y “Rosario, la sombra de Rosario”.

En estos poemas el sujeto, la voz que habla, es la mujer; vale decir, pues, que hablan muchas mujeres. El nombre de muchas suena conocido, pero lo que se dice sobre ellas no es lo que recordamos. Lo que estos relatos líricos dicen sobre las mujeres más famosas de la literatura y el mito se parece, sí, se parece a lo que hemos leído, pero se parece precisamente porque es justo lo contrario, es casi siempre justo lo contrario. Así pues, Desdémona, en lugar de sucumbir estrangulada por el celoso Otelo, como cuenta el drama de Shakespeare, prevé su intención y le da a beber veneno. Y Magdalena, lejos de permanecer fiel a Jesús, visita su tumba por última vez para despedirse de él, o más bien de su cadáver, porque no hay regreso de entre los muertos en la versión de Ferré. Jesús ha sido, para esta Magdalena según Ferré, un amante, un hombre a cuyo recuerdo ella dedica su propio ritual de duelo y renacimiento, antes de emprender una ruta de libertad erótica y vital.

Uno de los poemas más ambiciosos, hermosa mimesis de la retórica homérica, subvierte en esa epopeya la ética del honor y la guerra. En el texto de Ferré, Helena de Troya rechaza su destino, aborrece el ser meramente un codiciado “rostro incorruptible”, “máscara de oro”, “encarnizada reina” por cuyo amor “se ahíte las entrañas /la dura tierra con la carne de los héroes”. Lo que pudiera ser máxima aspiración de las argivas o de las modernas reinas de belleza es una condena para esta desventurada, arrastrada por su cultura a convertirse en fingido motivo de pugnas ajenas a su conciencia. Por eso emprende su “Contracanto” antes de suicidarse, acercando:

. . . la plata de su daga al delicado cuello:  
rueda de él la primera rosa  
de sangre que se derrama en Troya.  
nadie la ve, nadie la oye.  
indiferente a lo que Homero cantaría en su nombre,  
la oscuridad cuajó sobre su rostro. (Ferré 1982, 48)

La mítica Dafne, ya no renuente a la seducción del dios Apolo, cede ante dulces caricias: pero el amor no perdura, el amante se muestra veleidoso e infiel. Entonces el cuerpo de Dafne, que había asumido forma humana nuevamente, regresa a su metamorfosis de árbol. El personaje del *Quijote*, Dorotea, convertida en este texto de Ferré en otra Marcela, da la espalda al esquivo Don Fernando y descubre en el solitario bosque los placeres de la libertad, no sintiéndose ya burlada, sino realizada.

Medusa se niega a que las “buenas intenciones” de sus hermanas o del héroe Perseo le confieran otro destino, sea de poder eterno o de feliz connubio, porque cualquiera de estas rutas la alejaría de su ser más verdadero, el que forja ella con su eterna vigilancia introspectiva. Si Medusa consiente en transformarse, sea en Gorgona o en Andrómeda, no importa su imperioso dominio o su enamorado delirio, no podrá entonces descubrir su ser o labrar su camino. En cuanto a este mito notamos que no sólo Ferré construye una Medusa de conciencia existencial y aun

existencialista, sino que restaura también, a su modo, los orígenes remotísimos del culto a la Divinidad femenina. Según la antropología actual, Medusa fue una versión griega de la diosa libia Metis, quien a su vez proviene de otras mitologías en las que se identifica con las fases destructoras de Isis, llamada Ath-enna. La cara de Gorgona-Medusa, cuya sola mirada petrificaba al hombre, figura tanto en el escudo que consigue Perseo, protegido de Palas, como en la égida de esa diosa. Este rostro con serpientes por cabellos fue en la primigenia cosmogonía emblema de los misterios femeninos vedados a los hombres, relacionados con la fertilidad, la sangre lunar y menstrual y, en general, el nacimiento y la muerte. En última instancia, pues, Palas Atenea, surgida de la cabeza de Zeus y armada de la égida donde aparecen las serpientes que destruyen inexorablemente, conjuga la ancestral religiosidad, el poder y la sabiduría femenina, así transformada y subvertida para beneficio del sistema patriarcal de la Hélade. (Walker 629)

La reelaboración de Ferré persigue recuperar en términos semióticos la creatividad femenina, tanto su fertilidad y su sexualidad como su emotividad e intelecto, el sujeto total en fin. Entre los modelos de la antigüedad, únicamente Antígona es exaltada y sus hechos narrados tal como los recoge el mito y la tragedia de Sófocles. Sin embargo, en previsión de que algunos puedan tomar su gesta como signo de mera piedad religiosa, los cuatro poemas que a ella se refieren en este libro dan énfasis a su figura como emblema de libertad y de revolución. Así habla la misma Antígona en “La fuerza de la sangre”:

Oh cruel, infortunada Tebas,  
dicen que todo tu pueblo me llora  
tras los visillos entornados de tus puertas,  
porque sin piquete, ni túmulo, ni azada,  
con las guadañas de mis manos y mis uñas  
he sepultado a mi hermano;  
mas he aquí que yo los contradigo:  
ejerciendo mi principesco privilegio,  
confieso no haber venido a sepultar un muerto,  
sino a fundar una nueva tiranía  
que la tierra me rechace  
si en mi nombre no caen hoy las potestades  
y las hieráticas torres del dominio  
del hombre por el hombre . . . (39)

Antígona anarquista, Medusa como heroína, Helena como suicida desdichada, Desdémona victimaria antes que víctima, Magdalena sin penitencia y sin resurrección equivalen a la profanación; ese carácter subversivo, desacralizante, es lo que más llama la atención en este libro. Es también un libro poderosamente ilustrativo de la dialéctica inherente al discurso, puesto que su conjunto de textos demuestra cómo al negar siempre y a la vez afirmamos y cómo al destruir se construye.

### **Metáforas de todos los días: mi cuerpo, mi trabajo, mi persona**

El poema que da título al libro, “Fábula de la garza desangrada”, ofrece claves para su lectura, confiriendo voz a la “garza”, que ha sido símbolo de la generación de la vida, de la fertilidad, o sea, de la mujer, desde el antiguo Egipto, a la par de otras aves como la cigüeña y el ibis. La garza, dice el primer verso, “quiere soltar su grito en el espejo”, y luego “quiere darse a luz quieta y terrible”, es decir, encontrar sus potencialidades, forjarse a sí misma:

quiere profundizar en el reflejo  
de su bordador maravilloso;  
fijar sobre el vidrio la escritura,  
grujirla con su sexo,  
absorbida en su labor paciente  
recoge así, en el estambre glicerino de sus sílabas,  
los pormenores de su historia. (16)

En contra de ese proyecto de plenitud está su doble, el arquetipo, la “madre doncella” que la cultura ha decretado, modelo ideal que nos enseñan a admirar e imitar desde la cuna. Mas la voz que habla en este poema afirma la realidad individual y variable de cada mujer frente a ese modelo que la priva de existir en cuanto persona, y la condena a ser “un vientre”, “una cámara de sombras/ por la que transitan las generaciones” y un ser que “ignora a dónde va, de dónde viene,/ saltando de rama en rama como garza/ desangrada de la propia vida . . .” Para lograrlo propone combatir “ese doble que me observa,/ conjurado en el espejo por los hombres”. Ferré incorpora así a su discurso poético la arquetípica metáfora cultura-espejo, tal como la ha reelaborado el feminismo de la segunda mitad del siglo XX. El influyente estudio de la mujer en la literatura romántica de Gilbert y Gubar subraya y sintetiza esa conceptualización:

Before the woman writer can journey through the looking glass toward literary autonomy . . . she must come to terms with the images on the surface of the glass . . . those mythic masks male artists have fastened over her human face both to lessen their dread of her inconstancy and —by identifying her with the “eternal types” they have themselves invented— to possess her more thoroughly. (Gilbert y Gubar 17)

El texto de Ferré amplía ese postulado e insiste en que es requisito no sólo para el arte, sino para toda vida auténtica, lidiar con esos modelos deformantes, particularmente con el de la Madre; habría, dice el poema, que:

aniquilarla en polvo, demolerla,  
bajarla de su trono, escarnecerla,  
obligarla a empuñar con ambas manos  
la cuchara de palo con que come,  
el cuchillo de plata con que mata  
y divide en dos de un solo golpe,  
la razón de su ser, de su sentido. (19)

De este modo se demostrará lo falso de ese concepto elevado, hierático, intemporal de la mujer como Virgen-Madre ajena a la carnalidad y a la individualidad, toda excelsitud y sacrificio, desprendimiento supremo que la desangra. El libro de Ferré codifica a la mujer, o más bien a las mujeres, partiendo de lo inmencionable, de lo prosaico, yendo más allá que César Vallejo, cuyos textos evoca esa “cuchara de palo”. El ideal poético de *Poemas humanos*, al igual que el de otros textos de la vanguardia, es plasmar su angustia existencial y su solidaridad sufriente dando dimensión lírica a lo corporal, lo bajo, lo cotidiano: pantalones, tazas desportilladas, huesos húmeros. Los textos de Ferré inscriben el cuerpo de la mujer, no sólo en forma descriptiva, sino como fundamento para un sistema de imágenes y símbolos, mediante figuras relacionadas con el orgasmo, la menstruación, la preñez, el aborto y otras funciones de su fisiología, al igual que con sus tareas tradicionales van de esta manera erosionando el monopolio de las percepciones masculinas en el arte, a la vez que forjando un lenguaje más fiel a la diversidad y la totalidad. Trabaja con lo inmediato y propio para conferirle universalidad, recurriendo a la práctica que ha explicado la estudiosa argentina Josefina Ludmer en su ensayo sobre el arte de los subordinados o “débiles” tal como se manifiesta en los textos de Juana Inés de la Cruz: “. . . si lo personal, privado y cotidiano se incluyen como punto de partida y perspectiva de los otros discursos y prácticas, desaparecen como personal, privado y cotidiano: ése es uno de los resultados posibles de las tretas del débil”. (Ludmer 54) Esa estrategia de sustituir ritos, prácticas e imágenes determina que en el libro se vaya alterando inclusive la misma equivalencia espejo-cultura que le sirve de fundamento. Como observa Aurea María Sotomayor, poeta y crítica puertorriqueña, *Fábulas* va insinuando de unos poemas a otros que rechaza el espejo como medio imaginativo o artístico para significar la trayectoria cultural de la mujer, y va sustituyéndolo por el bastidor o bordador. Bordar figuras sobre el tejido es una forma artística elaborada y practicada por milenios por las mujeres, aunque ni siquiera se le suele conferir categoría de arte. Ha sido menospreciada, puesto que no ha alcanzado nunca el prestigio de la pintura y la escultura, pero no es, ciertamente, menos trabajosa ni reveladora ni hermosa. Mientras que se ha elaborado literatura a partir de la guerra, la cacería, el poder político y tantas otras facetas de las actividades que han ocupado y formado a los hombres a través de los siglos, lo peculiar y cotidiano de la mujer parece todavía foráneo o nuevo dentro del arte, aunque es igualmente representativo del acontecer humano.

Bordar es, por otro lado, un trabajo artístico fácil de deshacer, que permite visiones provisorias, interinas, como la misma realidad. Bordando puede la artista grabar otras imágenes que a su vez deberán desbaratarse o soltarse, porque no son válidas para otra y ni siquiera para ella misma en su devenir futuro. Las tareas “femeninas” tales como coser, bordar, poner la mesa, etc., están presentes en casi todos los poemas. Es interesante notar que la mayor parte de éstas y de los vocablos que les son peculiares, elementos claves en la construcción de *Fábulas*, son típicas del modo de vida señorial, pre-industrial y se refieren a los deberes de la esposa

dentro de los sectores privilegiados. Por ejemplo “Epitalamio”, el poema que cierra el libro, describe los rituales de rabia con que la “prometida feliz”, dando la espalda a su papel designado, toma en sus manos su identidad y destino, lo cual hace, no con imágenes de naves, timones o legiones, sino de las manualidades que conoce:

... ha decidido separar el bastidor del paño.  
borda entonces su risa en canesú  
con el organdí más blanco.  
deshila cantando los manteles calados de resignación y ayuno,  
embebe por última vez  
los volantes quebradizos del amor  
alrededor de los rostros imaginarios de sus hijos.  
deshilvana en punto en cruz  
en punto en sombra  
en punto atrás  
los conjuntos nevados de su ajuar  
y las sábanas matrimoniales de la espera . . .  
descosida de la propia piel  
deja que los sentimientos se le ajen  
los estruja contra sus muslos, sudorosos por el uso,  
equilibrada sobre la brisa precaria de sus tacos  
los hace crujir como seda nueva alrededor de su cintura  
antes de tirar de la hebra y deshacer el dibujo. (74)

El poemario pone el acto de bordar en contraste con el de mirarse en el espejo o de fabricar un espejo. El espejo arroja figuras íntegras, terminadas, que no se pueden enmendar. El verbo grujir, utilizado en dos de los poemas, es palabra clave, como es también bastidor, vocablos arcaizantes, artesanales, referentes a la vida práctica, pero útil y creativa. Los cristales y espejos se biselan, se les da límite y forma con un grujidor, se grujen. Una vez grujido, el espejo tiene su confín y queda fija su esencia. Se trata pues, de inscribir y conferir prestigio artístico a los ritos de trabajo, puesto que, después de todo, vivir es también un trabajo, que se realiza no sólo sintiendo y pensando, sino al lavar, planchar, coser, cocinar. Vivir, sugiere el texto, es un arte, artesanía u oficio, igual que bordar o escribir. Hay que amar como se trabaja, vivir como se trabaja, con amor y con odio, con dedicación y desidia, con logros y desastres. Todo es devenir, todo es importante, significativo, si hay conciencia, si hay libertad, si hay sinceridad.

*Fábulas* además contiene, como artefacto material, un signo puramente gráfico que enriquece los significados relacionados con el espejo. El primer poema del libro, titulado “Envío”, aparece también en la última página, pero en forma ilegible, porque fue impreso tal como se vería si se reflejara en el espejo. Entiendo que por ese medio gráfico se indica que el espejo de la cultura también deforma los mensajes, tal como deforma las letras del alfabeto. Contra esa distorsión de nuestra conciencia, la persona alerta debe aprender, pues, a leer en ese espejo que nos rodea y nos determina unos signos cifrados, literalmente enrevesados. Así se trastoca el

símbolo del espejo: se obliga a los lectores a darse cuenta de que los mitos e imágenes que nos han legado de nosotros mismos deben reexaminarse, son un convencionalismo igual que lo son las letras y hay que aprender a observarlos con cautela, con sagacidad.

*Fábulas* construye un modo de entender los mitos desde la mujer, por ejemplo, en el poema "Réquiem", que es una reelaboración del mito de Ariadne, Teseo y el Minotauro. En forma imaginativa y cercana a lo femenino, habla de la despedida entre los amantes, cuando Teseo está a punto de entrar al Laberinto para desafiar al Minotauro. En el poema Ariadne es conflictiva y enigmática; no sólo es origen del reto, sino que ella es cómplice del monstruo que "representa la ferocidad del bien" y es partícipe de su misterio amenazante porque el Minotauro encarna su propia ambigüedad. Ese es el mensaje del título, que lamenta a la vez la entrega de Ariadne, la renuncia a su yo y la derrota del Minotauro. El extraño pasaje final describe ese desgarramiento íntimo por medio de una comparación específicamente femenina. Mientras contempla cómo se aleja Teseo, adentrándose en el Laberinto:

Ariadne se apoya contra el muro.  
 escruta las galerías con el ojo ahusado, ahilado  
 en la negrura como un cono de luz.  
 una espiga de cartílagos glaciales  
 se le ha astillado a lo largo de la espalda.  
 se desliza hasta encontrar asiento en el polvo  
 apisonado de oscuridad sin fondo.  
 un dolor le desgarrá súbitamente las entrañas  
 y siente un vino tibio escurriéndosele por la entrepierna:  
 ha comenzado a abortar al Minotauro. (41)

No se limita a mencionar esas sensaciones fisiológicas, sino que les otorga un sentido trascendente, convirtiendo el aborto en metáfora de la pérdida de un elemento no reconocido de la propia identidad, en toda su contradictoria agonía. Un aborto es comparado con lo que se siente cuando nos arrancan (o nos arrancamos) un atributo propio, no necesariamente reconocido ni deseado, más aún así parte de la propia identidad y proceso vital. El Minotauro, que ha sido reinterpretado a través de los siglos por las culturas occidentales, en este texto se convierte en producto de la unión entre Ariadne y Teseo. Por su amor y para eliminar la cruel práctica del sacrificio de los jóvenes que consumaba el Minotauro, Ariadne pone en manos de Teseo el medio de salir del Laberinto de Creta. El precio, sin embargo, es perder una parte de sí misma, ya que es, después de todo, hermana y a la vez co-destructora del Minotauro. Estos ambiguos significados éticos y existenciales se plasman por medio de la descripción de un aspecto fisiológico de la mujer, aunque no aluden, por supuesto, únicamente a ella.

El "Canto de Francesca" reinventa al personaje del Dante, evocando su enamorada obstinación y confiriéndole la desmesura de quien vive el erotismo como ritual de liberación:

lo amó apostada entre los desfiladeros de sus muslos exigiendo  
derecho de paso por su cuerpo,  
ciñéndose un diafragma escarlata al corazón  
para desviar ese río por el que llegaban nadando  
de quién sabe qué distancias, de quién sabe qué  
países perdidos en el tiempo,  
los intrusos a su alma  
se negó a compartir la dicha en terceras partes beatíficas. (71)

El diafragma opone una barrera mecánica y química contra la penetración del espermatozoide en el óvulo; el poema lo erige en símbolo de la protección afectiva de la mujer contra los reclamos excesivos o indebidos del amor del hombre. El fluido seminal corresponde a los aviesos e inevitables asedios del amor, que obliga a la amante a rendir su independencia, a ser habitada por las ansias de otro ser. Mediante esa referencia a un contraceptivo, se inscribe la preocupación continua por ser dueña de su capacidad reproductiva que caracteriza a la mujer, mas el paralelo literario amplía el ámbito de la fertilidad. Se refiere a la creatividad, no sólo biológica, sino en todas sus dimensiones. La mujer necesita y ambiciona el control de su cuerpo así como de su conciencia e intelecto, para ejercer su condición de persona. Dentro de la visión patriarcal, una mujer debe menoscabar su libertad si aspira a que un hombre la ame y la acompañe. Es por eso que, en la poesía de Ferré, aún la ardiente Francesca, cuya pasión llega más allá de la muerte, impone a su amado el límite de su identidad. Puede verse en estos ejemplos cómo surge constantemente en *Fábulas* esta retórica corporal, ilustrativa del fenómeno de la escritura femenina llamado por Aurea María Sotomayor "... la irrupción del cuerpo como instrumento de conocimiento . . .". (71)

### **Explorar la contradicción, planchar el caos**

El conocimiento de la variable naturaleza de la realidad y de la conciencia humana es, ciertamente, una de las más perdurables metas del arte, pero *Fábula* no es texto de síntesis y certezas, sino de negaciones, dudas e invención de espacios culturales y existenciales. Se lanza a imaginar y construir los mundos del pasado y del presente con sólo una avidez invencible de libertad y de igualdad por guía. Cuando el enemigo es la cultura dominante, entonces el enemigo nos habita, porque es la estructura misma de nuestro mundo interno. Como es insaciable nuestra necesidad de afecto y aprobación, como lo nuevo es por definición lo que no conocemos, no es fácil rebelarse contra lo establecido. Como suelen flaquear las resoluciones de cambio, quien va contra lo aprendido vive sin sosiego y sin orden. Así pues, la angustia y la confusión van a la par de toda búsqueda y sólo los más valientes amantes de la libertad y la sinceridad se arriesgan a ese caos, el que menciona el "Envío":

. . . plancho entre nosotras los mínimos dobles de mi caos . . . (7)

Libro archierudito, esotérico, *Fábulas de la garza desangrada* insiste en obligar a la pregunta, a la contradicción, a no entender y a seguirlo intentando. Es ensalmo y canción, es un manifiesto de odio y libertad, una declaración de amor y un exorcismo que mira y describe la cara de los demonios sin finalmente atreverse a lanzarlos. Describe los gritos, golpes y lágrimas de una batalla, de un coito interminable e imposible con el Arcángel Patriarcal, que va durando eonios y todavía no alcanza término. Evoca con suprema compasión e implacable venganza las miradas de seres que se han llamado mujer sobre esta tierra y que apenas conocemos. De ellas quedan sólo máscaras, cáscaras que ocultan su verdad y sólo miden la prisión y agonías que padecieron. A cambio de las tres o cuatro alternativas limitantes que recibimos en el mito, la literatura, la cultura, sus versos quieren orbitar, explorar, celebrar la diversidad humana y ofrecerla a todo el que pretenda vivir de veras.

Desmesurado en su pasión y porfía, este poemario de Rosario Ferré contiene perspicaces propuestas hacia una nueva visión o concepto de la mujer, válidas tanto para el código literario como para la cultura y la vida. Esto no significa, sin embargo, que los procesos íntimos que inscribe definan sólo la subjetividad femenina. Ciertamente, la literatura feminista no pertenece sólo a la mujer, no se escribe sólo para ella ni únicamente en su nombre. Más aún, sus objetivos no se agotan en dar voz a la perspectiva de la marginalidad, a integrar al arte esas experiencias, aportando una visión diferente o de lo diferente.

El arte que asume la afirmación de la mujer, además de construir los significados de la opresión, apunta a los signos de otros comienzos, de otras visiones. Así considerado, el texto feminista elabora una historia y un proyecto para la inmensa mayoría de la humanidad, tan persistentemente privada de acceso a su plenitud. Según Aurea María Sotomayor, desde Safo a Cixous, las teorías y las prácticas feministas sostienen que lo definitorio común de la literatura feminista es: "... la aserción de una escritura insurgente, específicamente en lo relativo a un feminismo consciente de su periferialidad, su rechazo a la autoridad y su identificación con la experiencia de la opresión." (15) La literatura feminista traza, en ese sentido, una nueva y más certera ruta hacia la universalidad, lauro tan caprichosamente otorgado por la tradición europeizante y patriarcal. Las *Fábulas* de Ferré continúan abriendo camino para el feminismo solidario y libertario, verdadero humanismo y genuina universalidad por fin, que incluirá a hombres y mujeres de todos los pueblos y de todos los sectores.

## Bibliografía

- Barrett, Michele. 1980. *Women's Oppression Today: Problems in Marxist Feminist Analysis*. Londres: Verso.
- Benstock, Shari, ed. 1987. *Feminist Issues in Literary Scholarship*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Ferré, Rosario. 1976. *Papeles de Pandora*. México: Joaquín Mortiz
- \_\_\_\_\_. 1980. *Sitio a Eros*. México: Joaquín Mortiz.
- \_\_\_\_\_. 1982. *Fábulas de la garza desangrada*. México: Joaquín Mortiz.
- \_\_\_\_\_. 1986. *Maldito amor*. México: Joaquín Mortiz.
- \_\_\_\_\_. 1989 *Sonatinas*. Río Piedras: Huracán.
- Flynn, Elizabeth A. y Patrocínio P. Schweickart. 1986. *Gender and Reading, Essays on Readers, Texts and Contexts*. Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press.
- García Pinto, Magdalena. 1988. *Historias íntimas: Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas*. Hanover: Norte.
- González, Patricia Elena y Eliana Ortega, eds. 1985. *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Huracán.
- González, Rubén. 1989. *Crónica de tres décadas: poesía puertorriqueña actual*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Greene, Gayle y Coppelia Kahn, eds. 1985. *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. Londres y Nueva York: Methuen.
- Ludmer, Josefina. 1985. "Tretas del débil." Eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega. *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Huracán. 47-54.
- Moi, Toril. 1985. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Londres y Nueva York: Methuen.
- Mora, Gabriela y Karen Van Hooft, eds. 1982. *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*. Michigan: Bilingual Press.
- Narvárez, Carlos Raúl. 1989. "Metaficción historiográfica: *Maldito amor* de Rosario Ferré." Aparecerá próximamente en *La Torre* (Universidad de Puerto Rico).
- Schorr, Naomi. 1987. *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*. Londres y Nueva York: Methuen.
- Showalter, Elaine. 1977. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Solá, María. 1987. "Ángel, arpía, animal fiero y tierno: mujer, sociedad y literatura en Puerto Rico." *La mujer en Puerto Rico*. Ed Yamila Azize. Río Piedras: Huracán. 193-227.
- Sotomayor, Aurea María. 1987. *De lengua, razón y cuerpo: nueve poetas contemporáneas puertorriqueñas, Antología y ensayo crítico*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.

- Showalter, Elaine. 1977. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Treichler, Paula A., Cheri Kramarae & Beth Stafford. 1985. *For Alma Mater: Theory and Practice in Feminist Scholarship*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Walker, Barbara. 1983. *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. San Francisco: Harper Row.

María Solá  
Universidad de Puerto Rico  
Recinto de Mayagüez